

## KUSTOSI I (ILI) UMJETNICI

KORNELIJA KRPAČIĆ □ Zagreb

ŽELJKA MIKOŠEVIĆ □ Filozofski fakultet, Odsjek za informacijske znanosti, Katedra za muzeologiju i upravljanje baštinom, Zagreb

IM 41 (1-4) 2010.

IZ MUZEJSKE TEORIJE I PRAKSE  
MUSEUM THEORY AND PRACTICE

Prema riječima Brucea Fergusona, izložbe su po svojoj vizualnosti strukturalno svojstvene i možda čak psihološki nužne za potpuno shvaćanje većine umjetničkih djela.<sup>1</sup> One su medij kojim se sustavno prikazuje umjetnost u dinamičnom trenutku koji se kreće od objekta prema konceptu. Rastući broj umjetničkih muzeja i povremenih umjetničkih izložbi, ali i događanja koja u svojem programu obuhvaćaju izložbu svjedoči o snažnom razvoju kustoskih praksi na području umjetnosti. To se posebno odnosi na povremene izložbe suvremene umjetnosti koje su postale osnovni oblik prijenosa i prihvaćanja umjetnosti i *transformirale se u institucionaliziranu i široko rasprostranjenu praksu, doživjevši transformaciju iz izlagačkog okvira za umjetnost djela u samostalni umjetnički entitet*. Tim je riječima Beti Žerovc, teoretičarka umjetnosti, predstavila međunarodni simpozij u organizaciji Društva za kulturu i teoriju *Igor Zabel* s temama *Izložba kao umjetnički medij, Kustos suvremene umjetnosti kao umjetnik, Promijenjena uloga izložbe i kustosa u području suvremene umjetnosti*. Simpozij je održan 1. i 2. listopada 2010. u Modernoj galeriji u Ljubljani i ugostio je priznate umjetnike, kustose i teoretičare kustoske prakse: Gorana Đorđevića (aka Alfred J. Barr Junior), Paula O'Neill, Sorena Grammela, Beti Žerovc, Philipa Ursprunga, Bogdana Ghiu, Martina Becka, Beatrice von Bismarck, Michaela Fehra, Kerstin Stakemeier, Mary Anne Staniszewski i Jeleni Vesić.

Sprega Beuysova kulturnog populizma i Barthesova diskursa o smrti autora iznjedrila je današnju situaciju u kojoj umjetnost sama sebe proizvodi unutar znakovnog sustava posredovanjem "proizvođača" značenja, drugim riječima, kustosa.<sup>2</sup> Nastanak i razvoj konceptualne umjetnosti 1960-ih godina uvelike je promijenio tradicionalne kriterije estetskog promišljanja i doveo do stvaranja novog diskursa koji se više ne temelji na intrinzičnim svojstvima umjetničkog djela ili na umjetničkom geniju. Drugim riječima, dolazi do *pomaka tradicionalnih oblika umjetničke proizvodnje prema novoj estetici jezičnog čina*.<sup>3</sup> Sličan pomak događa se i s izložbom jer se diskurs pomaknuo s kritike izloženih djela (umjetnička kritika) prema kritici same izložbe (kustoska kritika).

Jedan od prvih kustosa koji je dobio status autora bio je Švicarac Harald Szeemann. Szeemannova izložba *Kada*

*stavovi postanu forme (When Attitudes Become Form: Live in Your Head)* iz 1969. g. bio je prvi veliki pregled konceptualne umjetnosti na kojoj je poznati Švicarac prepustio umjetnicima samostalan odabir radova koje žele izložiti, pa čak i adaptirati izložbeni prostor prema svojim potrebama. Izmaknuvši se s autoritativne pozicije selektora i organizatora postava, Szeemann inauguriira novi kustoski koncept kojim, s druge strane, ponovno uspostavlja autorski status. Napuštajući tradicionalne termine *teme* i *razdoblja* kao organizacijskog načela izložbe, Szeemann uspostavlja ahistorijski odnos s umjetničkim djelima te izmješta postave u izvanmuzejske prostore. Kao nezavisni kustos izdvaja se iz institucionalne prakse tvrdeći da su njegove izložbe odmak od muzejskog svijeta.

Predavanje Philipa Ursprunga *The World as Museum: Harold Szeemann* bavi se upravo tim aspektima Szeemannove kustoske prakse - sugerira tezu da je alternativnost njegove pozicije iz današnje perspektive začetak razvoja drukčijeg promišljanja postava.

Oprimjerjenje Szeemannova kustoskog koncepta dano je u predavanju Sorena Grammela o izložbi *Grandfather - a Pioneer Like Us* iz 1974. g., koja je ilustrativan primjer preklapanja uloge kustosa i umjetnika. Naime, Szeemann u svom bernskom stanu postavlja izložbu uz pomoć predmeta kojima se u svakodnevnom životu i radu koristio njegov djed, profesionalni frizer (navodno izumitelj tzv. trajne ondulacije), poput škara, ilustracije različitih tipova frizura, drvenih postamenata za perike, britvica i ostale frizerske opreme. Na taj je način stvorio ambijent, poput umjetničke instalacije, odražavajući subjektivan i intiman odnos prema djedu i njegovoj profesiji koju je i sam smatrao umjetnošću. Uspostavljanjem sugestivnih odnosa između svakodnevnih predmeta pridaje im nove, neočekivane značenjske razine te time uobičajenu praksu konceptualnog umjetnika preuzima sam kustos.

No kustoska konceptualizacija primjenjiva je i na razini cjelokupnog muzeja, što je prije tridesetak godina realizirao Michael Fehr u Umjetničkome muzeju u Bochumu. U svojoj je prezentaciji na temu izlaganja muzeja kao skupnoga umjetničkog djela predstavio pristup koji se temelji na uvjerenju da su umjetnički predmeti tematski

1 Bruce W. Ferguson, *Exhibition Rhetorics - Material speech and utter sense*, u: *Thinking about Exhibitions*, ur. Greenberg Reesa, Bruce W. Ferguson i Sandy Nairne, 126-136., London: New York: Routledge, 2005.

2 Robert Storr, *Reading Circle*, Frieze Magazine, Issue 93, September 2005, [http://www.frieze.com/issue/article/reading\\_circle/](http://www.frieze.com/issue/article/reading_circle/) (24. listopada 2009.)

3 Benjamin H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions, in October - The Second Decade*, 1986 - 1996, ur. Rosalind Krauss et al. Cambridge: London: Massachusetts Institute of Technology and October Magazine Ltd., 1997., 128.

i lokacijski vezani kako za prostor, tako i za povijest samog muzeja. Fehrovo predavanje temelji se na primjeni *teorije otpada* Michaela Thompsona (autor knjige *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*) vezano za muzej suvremene umjetnosti. Teorija otpada donosi tri kategorije koje tvore odnose u procesima stvaranja i gubljenja društvene i tržišne vrijednosti – kategoriju prolaznosti, trajnosti i odbačenosti (*transient, durable, rubbish*). U muzejskom kontekstu predmet iz kategorije odbačenosti prelazi u kategoriju trajnosti u procesu muzealizacije za koju Fehr smatra da omogućuje estetsku percepciju predmeta. Kako su umjetnička djela sama po sebi estetski entiteti, funkcija umjetničkog muzeja jest i istraživanje estetske percepcije samog mjesta izlaganja. U bohumskom je muzeju, stoga, umjetnička djela postavio na način da se svako od njih može doživjeti autonomno, ali i u odnosu prema drugim djelima putem povijesne poveznice.

Jasno se određujući prema tezi da je kustos umjetnik, a ne samo nedefinirani autor, Beti Žerovc u svom predavanju uspostavlja vezu između uloge kustosa i kazališnog redatelja, odnosno između kreativnog čina stvaranja izložbe i kazališne predstave. Analogiju je strukturirala u nekoliko aspekata ističući sličan povijesni razvoj obiju profesija prema sve većoj slobodi subjektivnog izražavanja, "dramaturškom" usmjeravanju pozornosti publike te prema sličnosti radnog procesa. Naime, Žerovc, kao potvrdu zadnjega zajedničkog aspekta, opaža da režiseri u Sloveniji uključuju izložbenu formu u svoje predstave. Jedan od primjera je rad Bojana Jablanovca čija je glumačka skupina 2009. g. u Gradskome muzeju u Ljubljani tijekom izvedbe doslovno proizvela artefakte koji su nakon predstave izloženi.

Evidentan pomak od *klasičnog* predstavljanja umjetničkih radova na načelu kronologije ili umjetničkih razdoblja te preuzimanje kustoskih *receptata* u drugim umjetničkim oblicima potvrđuje veću prominentnost kustosa. No istodobno se u proširivanju granica izložbenih formi nameće pitanje o mogućim sudionicima izlagačkog procesa.

Svojim predavanjem Beatrice von Bismark propituje ulogu kustosa, umjetnika i publike te aktivnosti koje određuju te uloge navodeći primjere ugošćivanja (*hosting*) i kao kustoske prakse s obzirom na umjetnika, i kao umjetničkog rada s obzirom na publiku. Kao ilustraciju neodređenosti pozicija sudionika umjetničkog događaja navodi primjer umjetničkog projekta Louise Lawler u sklopu skupne izložbe *The work shown in this space is a response to the existing conditions and/or work previously shown within this space* III. Riječ je o pozivnici za vernisažu izložbe na kojoj Lawler daje informacije relevantne za izložbu, uključujući i opis radova svih sudionika projekta. Time pozivnica dobiva umjetnički aspekt kao autonomno umjetničko djelo, institucijski aspekt kao dokumentarni materijal te medijski aspekt kao sredstvo samopromidžbe.

Paul O'Neill, pak, iz kuta umjetnika predočuje primjer jednoga novog načina promišljanja kustoske prakse tvrdeći za sebe da pokušava izbjeći ulogu kustosa kao selektora i arbitra ukusa, stvarajući u kolaboraciji s drugim umjetnicima cjelokupno estetsko vizualno iskustvo s namjerom da prostor galerije transformira u prostor interakcije među posjetiteljima, kao i sa samim djelima. Time galeriji kao javnome kulturnom prostoru pridaje dodatnu dimenziju kontemplativnoga, ritualnog mjesta. Stvaralački postupak zasniva se na artikulaciji prostora prožimanjem triju razina koje O'Neill naziva pozadinskim, srednjim i prednjim slojem (*background, middleground i foreground*). Prednji su sloj samostalni radovi smješteni u prostor; srednji sloj uglavnom čini dizajn i galerijska oprema (*primjerice, stolovi, madraci i vreće za spavanje namijenjeni odmoru posjetitelja, rasvjeta i klima, koji stvaraju ukupni ugođaj prostora*), dok pozadinski sloj, koji čine zidovi galerije, zahtijeva *site-specific* radove tako da se postav izložbe uvijek ostvaruje suradnjom kustosa i umjetnika, što je u konačnici osjetljiv proces neprestanog dogovaranja o vizualnom ishodu. Pritom je cilj stvoriti cjeloviti doživljaj izložbenog prostora i umjetničkih radova (*total interior*).

Suradnja je također osnova predavanja Jelene Vesić, kustosice iz Beograda, koja predstavlja kompleksni projekt izložbe *Političke prakse (post)jugoslovenske umjetnosti: Retrospektiva 01*, održane u Muzeju istorije Jugoslavije u Beogradu od 29. studenoga do 31. prosinca 2009. Riječ je o zajedničkom radu različitih kustoskih grupa, umjetnika, povjesničara umjetnosti, teoretičara i kulturnih aktivista, zasnovanome na istraživanjima kulturne baštine socijalističke Jugoslavije u razdoblju od 1941. do 1980-ih, promatrane u širem kontekstu. Osnovne teme simpozija, izložba kao umjetnički medij i međusobno prožimanje uloga kustosa i umjetnika ovdje se povezuju s raspravom o izložbi kao obliku intervencije u povijesnoumjetnički narativ. Izložba kao *didaktično sredstvo* oponira dominantnim akademskim reprezentacijama jugoslavenske socijalističke umjetnosti i kulture, kao i društveno-političkog uređenja.

U pristupu se izbjegava klasični retrospektivizam i pokušava ponuditi drukčija perspektiva putem individualnih i kolektivnih istraživanja kustoskih timova. Struktura izložbe temelji se na određenom supostavljanju kustoskih i umjetničkih istraživanja koja ne slijede linearni niz, a odnose se na tri tematske cjeline – partizansku umjetnost, socijalistički modernizam i nove umjetničke prakse 1960-ih i 1970-ih.

Kompleksan pristup temama zahtijeva različite oblike prezentacije i inventivnost u oblicima izlaganja, pa se osim arhivskih izvora na izložbi prezentiraju i novi tekstualni i fotografski materijali. Primjerice, kustoski kolektiv *Što, kako i za koga? / WHW* iz Zagreba osmišljava inventivni monografski postav o Vojinu Bakiću, s temama Bakićevih spomenika, tekstovima, novinskim člancima i povijesnim dokumentima umjesto umjetničkim djelima, čime se naglašava društveni i kulturni kontekst

i recepcija Bakićeve umjetnosti. Kustoski koncepti pojedinih poglavlja izložbe često se referiraju na ideju i formu cjelokupne izložbe, pa tako poglavlje o izložbi iz 1957. *Suvremena umjetnost I. Didaktična izložba: Apstraktna umjetnost*, također rad WHW-a, upućuje na strukturu te izložbe u cjelini jer se tematizirana edukativna izložba iz 1957. temeljila na reprodukcijama umjetničkih djela i njihovim objašnjenjima te na citatima i prijevodima, slično kao i recentna izložba. Tako se postiže poigravanje između kustoskih koncepata pojedinih dijelova izložbe i njezine cjeline.

Kustosko istraživanje Antonije Majače i Ivane Bago u sklopu cjeline Novih umjetničkih praksi tematizira samoorganizirano i neformalno udruživanje umjetnika u sklopu Radne zajednice umjetnika *Podroom*, koja okuplja ključne protagoniste "nove umjetničke prakse" u Hrvatskoj između 1978. i 1981. g. do uspostavljanja Galerije Proširenih medija. Osnovno je polazište problematiziranje onoga što je uvjetovalo i što čini teorijski kontekst pojave novih umjetničkih praksi 1960-ih i 1970-ih godina: rastvaranje i dematerijaliziranje autonomnoga umjetničkog djela prema konceptu otvorenih umjetničkih praksi (eksperimenti, konceptualna umjetnost, performansi itd.), te "demokratizacija umjetnosti" koja iz toga proizlazi u smislu umjetničkog čina dostupnoga svima. Unutar toga teorijskog okvira kustosice se usredotočuju na prikaz samoorganiziranoga izvaninstitucionalnog okupljanja umjetnika i na model funkcioniranja takve grupe, a ne na analizu njihove umjetničke produkcije. Formu prezentacije čine izvorni pisani i vizualni dokumenti te proizvoljne asocijacije, citati i fragmentarne priče u obliku asocijativnog dijagrama. Naslovom *Izvađeni iz gomile*, preuzetim iz rada Mladena Stilinovića, kustosice upućuju na suprotstavljnje takvih spontanih i neprogramatskih umjetničkih udruživanja tada vladajućoj političkoj ideji kolektiviteta te, s druge strane, uspostavljaju poveznicu prema metodi rada na cjelokupnom projektu izložbe - kolektivnome kustoskom radu. Time se, opet, dio izložbe referira na formu cjeline izložbe, a istodobno se afirmira i spomenuta osnovna nakana projekta: umjesto klasične retrospektive, nudi se kritička intervencija u etablirani povijesnoumjetnički narativ, poziva se posjetitelja na promišljanje i novo razumijevanje teme, ali i na uspostavu kontinuiteta s prošlošću.

Američka predavačica Mary Anne Staniszewski u svojem se izlaganju jasno opredjeljuje za status kustoske prakse kao umjetnosti. Kako bi oprmirala svoje stajalište daje pregled važnih inovativnih momenata izlagačke prakse u 20. st. Takozvanim *laboratorijskim* razdobljem kustoskih invencija autorica smatra internacionalnu avangardu 1920-ih koja je snažno utjecala na kustoske prakse u 20. st., koju su predvodili prije svega umjetnici i arhitekti (Abstraktes Kabinett El Lissitzkog u Hannoveru, Kieslerova izložba *International Theatre Exposition* 1926. g., Beyerova izložba *Building Workers Unions Exhibition* u Berlinu 1931., Duchampov postav za izložbu *First Papers of Surrealism* 1942., rad Philipa Johnsona i

Alfreda H. Barra Jr. u MOMA-i i dr.). Važnost suradnje Dornera i El Lissitzkog navodi i Goran Đorđević, koji je svoju prezentaciju predstavio pod pseudonimom Alfred J. Barr Junior. No za razliku od Đorđevićeva isključivo povijesnog pristupa, Staniszewski daje i primjere suvremene američke kustoske prakse u radu tima *Exit Art*, za koji smatra da stoji u kontinuitetu s vremenom inovacija prve polovice 20. st. *Exit Art* su 1982. osnovali umjetnik Papo Colo i kustosica Jeanette Ingberman. Osnovni motiv svog djelovanja većinom nalaze u odnosu postava izložbe prema kulturnoj i društvenoj zbilji. Primjerice, izložbom *The Presidency* 2004. odgovaraju na nedovoljno problematiziranje američke političke situacije unutar umjetničke scene te na opću *antiseptičku* atmosferu u medijima i javnosti. Za projekte *Exit Art* tima Staniszewski kaže da su izazovni i transformativni, drugim riječima, umjetničke su izložbe nalik na umjetnost, što smatra osnovnom zadaćom izložbe uopće.

Za razliku od rasprava o izložbenim praksama koje su se uglavnom koncentrirale na pitanja autorstva i međusobnog prožimanja uloga kustosa i umjetnika, iduća tri predavača promatrala su strukturu izložbe i izlaganje kao proces stvaranja značenja i njihove uloge u kontekstu društvenog razvoja. Martina Becka prije svega zanimaju specifični formalni aspekti izložbe odnosno načini njezina nastanka. Beck razlikuje pojmove prezentacije (*display*) i izložbe (*exhibition*). Pod prezentacijom razumijeva dvije metode stvaranja izložbe koje rezultiraju dvama modelima. Beck te modele na slikovit način uspoređuje s načinima formiranja bendova - onoga čiji se pripadnici spontano i samostalno okupljaju te onoga čiji se članovi odabiru audicijom. Kustoska uloga, analogna prvome modelu, odabir je onih predmeta čiji međusobni odnos pridonosi i cjelini i djelima, a u drugom se modelu polazi od prethodno uobličenog koncepta i odabiru se predmeti koji ga podupiru. Dok je prvi model interakcijski jer se zasniva na dinamičkom odnosu među predmetima, drugi je akumulacijski, zasnovan na načelu prisutnosti predmeta jer se ne zahtijeva toliko njihov međusobni odnos koliko njihov individualni odnos prema konceptu. Izložbu, pak, Beck naziva formatom koji nastaje prezentacijom i prenosi značenja koja generiraju predmeti u fizičkome ili diskurzivnom postavu.

Bogdan Ghiu promatra kustosku praksu kao dio kulturalnih praksi proizvodnje i prijenosa značenja, stavljajući poseban naglasak na promjenu paradigme izlagačkih metoda kad je riječ o suvremenoj umjetnosti. Za razliku od tradicionalnog shvaćanja izložbe kojemu Ghiu pripisuje pasivno usvajanje prezentiranog sadržaja, nova bi se paradigma proizvodnje značenja na izložbama suvremene umjetnosti trebala temeljiti na uključivanju publike u iščitavanje ponudenoga, ali nedeterminiranog značenja. Ta pragmatična funkcija izložbe upućivanjem na sudjelovanje i reagiranje služi kao sredstvo tumačenja svijeta. Tako izložba postaje mjesto stvaranja značenja, a kustos glavni akter u tom procesu.

Za razliku od ostalih predavača, Kerstin Stakemeier postavlja općenito pitanje o umjetnosti i kustoskim praksama u 20. st. Posluživši se Adornovom teorijom Entkunstunga (imanentne dezintegracije umjetnosti) kao polazištem analize statusa umjetničkog djela u suvremenom društvu, predavačica uspostavlja analogiju s oblicima izlaganja umjetnosti. Naime, prema Adornu, umjetnički se oblici razlažu u popularnoj kulturi, no umjetnost ipak ostaje mjesto kritike ideološki konstruirane društvene stvarnosti. U suvremenom su društvu umjetnička produkcija, a time i kustoske prakse suočene s velikim društvenim, kulturnim i ekonomskim zahtjevima te njihova društvena zadaća postaje problematična. Umjesto davanja odgovora, Kerstin Stakemeier ostavlja otvorenim pitanje o potencijalu umjetnosti i kustoskih praksi da upućuju na nešto izvan njih samih.

Zanimljiva i inspirativna predavanja različito profiliranih teoretičara i praktičara ovog simpozija svakako su doprinos općem trendu širenja kustoskog diskursa započeta 1990-ih godina. Iako razmatranja o određenju kustosa suvremene umjetnosti nisu rezultirala jasnim definicijama, otvorila su prostor za daljnja razmišljanja o razvoju profesije. Simpozijem se pokušao domisliti teorijski okvir odnosa kustoske i umjetničke prakse te ponuditi prikaz promjene paradigme kustoske prakse prema sve subjektivnijoj interpretaciji i sve kompleksnijim programima (konceptima) te kolektivnome kustoskom radu.

Primljeno: 15. veljače 2011.

#### CURATORS AND/OR ARTISTS

An international symposium organised by the *Igor Zabel Society for Culture and Theory* dealing with the topics the exhibition as artistic medium, the curator of contemporary art as artist, the changing role of the exhibition and the curator in the area of contemporary art was held on October 1 and 2, 2010, in the Modern Gallery in Ljubljana. Participants were recognised artists, curators and curatorial practice theorists: Goran Đorđević (aka Alfred J. Barr Junior), Paul O'Neill, Søren Grammel, Beti Žerovc, Philip Ursprung, Bogdan Ghiu, Martin Beck, Beatrice von Bismarck, Michaela Fehr, Kerstin Stakemeier, Mary Anne Stanišewski and Jelena Vesić.

The interesting and inspiring lectures of the variously profiled theorists and practitioners of this symposium were certainly a contribution to the general trend in enlarging the curatorial discourse started in the 1990s. Although the debate concerning the profile of the curator of contemporary art did not result in any clear definitions, it did open up a space for further consideration of the development of the profession.

The symposium endeavoured to think through a theoretical framework for the relation between curatorial and artistic practice and to provide an overview of the change in the paradigm of curatorial practice according to ever more subjective interpretations and increasingly complex programmes (or concepts) and to collective curatorial work.